

139674

# Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft

Herausgegeben vom  
Musikwissenschaftlichen Institut  
der Universität Hamburg

Redaktion: Annette Kreutziger-Herr  
Redaktionelle Mitarbeit: Melanie Unseld

Band 15



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · New York · Paris · Wien

Annette Kreutziger-Herr  
(Hrsg.)

## Das Andere

Eine Spurensuche in der Musikgeschichte  
des 19. und 20. Jahrhunderts



Ms. 86 488 : 15

1798037



PETER LANG

Europäischer Verlag der Wissenschaften

47 2551

Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. - Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien : Lang  
Von 1981 bis 1992 Schriftenreihe. - Früher verl. von der Musikalienhandlung Wagner, Hamburg, danach im Laaber-Verl., Laaber  
ISSN 0342-8303

Bd. 15. Das Andere. - 1998

Das Andere : eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts / Annette Kreutziger-Herr (Hrsg.). - Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien : Lang, 1998  
(Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft ; Bd. 15)  
ISBN 3-631-31984-3

Gedruckt mit Unterstützung der Universität Hamburg.

Gedruckt auf alterungsbeständigem,  
säurefreiem Papier.

ISSN 0342-8303  
ISBN 3-631-31984-3

© Peter Lang GmbH  
Europäischer Verlag der Wissenschaften  
Frankfurt am Main 1998  
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 2 3 4 6 7

## Inhaltsverzeichnis

Das Andere und das Eigene Zur Einführung .....	11
<b>Auf dem Weg zum Anderen</b>	
Der Exotismus der Absurdität Vladimir Karbusicky .....	25
Die Musik ist nicht das ganz Andere. Aspekte der Musikphilosophie Vladimir Jankélévitchs Thomas H. Krumm .....	65
Ferne Klänge aus dem hetärischen Zeitalter. Der nichtwahrgenommene Antifeminismus der Philosophie der Neuen Musik Frank Harders-Wuthenow .....	75
Die Schallplatte als (Schrift-)Spur: Das Andere Hören in den Texten Theodor W. Adornos Nicola Gess .....	93
Musik als verstörendes Element in der Literatur Roberto Favaro (Übersetzung: Klaus Oehl) .....	109
Von der hörbaren Zerstörung. Die Stimme des Erzählers bei Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek Dagmar von Hoff .....	131
Das Andere im Eigenen entdecken: Musikethnologisches Denken in der Historischen Musikwissenschaft Britta Sweers .....	145
Interkulturelle Musikaneignung. Verfälschung, Bereicherung oder Fortschritt? Helmut Rösing .....	165

## Auf Spurensuche im 19. Jahrhundert

Kein grollender Titan — Franz Schubert, der Österreicher <i>Marie-Agnes Dittrich</i> .....	191
Grönland in Mannheim. Abbé Voglers <i>Polymelos</i> und die Idee der „nazional-karakteristischen“ Musik <i>Silke Leopold</i> .....	203
„... unter Blumen eingesenkte Kanonen...“ Substanz und Funktion nationaler Musik im 19. Jahrhundert <i>Dorothea Redepenning</i> .....	225
Whose life? The gendered self in Schumann's <i>Frauenliebe</i> songs <i>Ruth A. Solie</i> .....	247
„Alter Ego“ oder „das Andere“: Aspekte des „veränderlichen“ Geschwisterverhältnisses von Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy <i>Gisela A. Müller</i> .....	271
Liszt's Virtuosity and His Audience: Gender, Class and Power in the Concert Hall of the Early 19th Century <i>James Deaville</i> .....	281
Augenblicke des Sterbens. Salome und Mélisande als Entwürfe von Weiblichkeit um die Jahrhundertwende <i>Melanie Unseld</i> .....	301

## Das Andere im 20. Jahrhundert

Musical Canonicity or Spiritual Canonization: The Persistence of Lili Boulangers „Unforgettable Image“ and its Implications for Reception <i>Leslie Thayer Piper</i> .....	321
„Er ist entkommen“. Zur produktiven Rezeption der Musik Edgard Varèses <i>Uwe Sommer</i> .....	335
Die Geburt des Flugzeugs: Cage, <i>I Ching</i> und C. G. Jung <i>Dörte Schmidt</i> .....	353

„I hold the idea of ecstasy as the solution“ — Leonard Cohen und die melancholische Dekonstruktion des Selbst <i>Hans-Peter Rodenberg</i> .....	367
Die Komposition <i>Flammenzeichen</i> von Younghee Pagh-Paan: Eine musikalische Begegnung mit einem „ganz anderen Deutschland“ <i>Charlotte Rosch</i> .....	387
<i>Trace des Sorciers</i> . Ein Stück weit Straßenmusik in drei Sätzen <i>Manfred Stahnke</i> .....	397
Mal was anderes: Die Hamburger Komponistin Dodo Schielein <i>Kerstin Beth</i> .....	413
Index .....	427
Danksagung .....	431
Biographien der Autorinnen und Autoren dieses Bandes .....	433

SCHÖNBERG, Arnold: *Harmonielehre*, Leipzig/Wien 1911.

SOMBART, Nicolaus: *Die deutschen Männer und ihre Feinde. Carl Schmitt - ein deutsches Schicksal zwischen Männerbund und Matriarchatsmythos*, München 1991.

STEINERT, Heinz: *Adorno in Wien. Über die (Un-)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Revolution*, Frankfurt am Main 1993.

STRAWINSKY, Igor: *Musikalische Poetik* (1942), Mainz 1949.

WAGNER, Nike: *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt am Main 1982.

WEININGER, Otto: *Geschlecht und Charakter* (1903), 29 Auflagen bis 1947, Neuausgabe München 1980.

Nicola Gess

## Die Schallplatte als (Schrift-)Spur: Das Andere Hören in den Texten Theodor W. Adornos

In diesem Text wird — auf den Spuren Theodor W. Adornos — nach Spuren (in) der Musik gesucht, die Musik als eine ursprüngliche Spur<sup>1</sup> (un)lesbar machen und damit den Weg zum Anderen (in) der Musik weisen. Dabei geht es vor allem um die Frage, ob und wie diese Spuren gehört werden können, durch welches Medium sie offengelegt und durch welches sie verdrängt werden. In Adornos Schriften findet sich das Andere wieder in dem zentralen Begriff des Nichtidentischen, des Besonderen, Subjektiven, das sich dem herrschenden Allgemeinen und dessen Identitätszwang durch seine Nichtidentität mit ihm entzieht. Auf der Suche nach den Spuren des Nichtidentischen in der Musik spricht Adorno wiederholt vom Schriftcharakter der Musik, der allein ihr nichtidentisches Moment ausmache. Die Frage nach einem lesenden Hören der Schrift der Musik führt Adorno in zwei Essays (Adorno 1934 und Adorno 1969)<sup>2</sup> über die Schallplatte zu der überraschenden These, daß man Musik, ja sogar Oper, nicht mehr in einer Aufführung, sondern nur noch auf der Schallplatte hören sollte. Denn die Platte, auf der der Schriftcharakter der Musik graphisch sichtbar werde, zwingt den Hörer — im Gegensatz zur konventionellen Live-Aufführung — zum strukturellen, kreativ-nachvollziehenden Hören, das einem Lesen nahe komme und das allein das Andere (in) der Musik nicht verdränge.

Diese Favorisierung der Platte ist jedoch nicht unproblematisch. Es ist leicht, die Ursprünglichkeit der (Schallplatten-)Spur zu vergessen und sie in einen Garant für Präsenz zu verwandeln, die Spur als Fallstrick zu miß-

<sup>1</sup> Eine Suche nach dem Anderen kann nur eine Spurensuche sein, denn das Andere manifestiert sich nur als Spur. Würde es einmal voll und ganz identifiziert, so wäre es damit im gleichen Moment als Anderes verloren. Die Spur, die vom Anderen zurück bleibt, ist deshalb eine paradoxe, da ursprüngliche Spur, die Spur von etwas, das nie als Präsenz faßbar, sondern immer schon wieder absent war, das nie identisch, sondern immer nichtidentisch war, und deshalb ist die Suche auf diesen Spuren eine, die niemals ans Ziel kommen kann und sich auch nicht als teleologische begreifen sollte.

Ich beziehe mich in der Beschreibung und Verwendung des Begriffes der Spur auf Derridas 'trace'. Siehe dazu z.B. Derrida 1967: "Das lebendige Präsenz entspringt aus einer Nichtidentität mit sich und aus der Möglichkeit der retentionalen Spur. Es ist allemal eine Spur. [...] Das 'Sich' des lebendigen Präsenz ist ursprünglich eine Spur. [...] Denn die Ursprünglichkeit muß von der Spur her und nicht umgekehrt gedacht werden." (S. 142)

<sup>2</sup> Adorno wird zitiert wie folgt: GS = *Gesammelte Werke*, I-VI = *Musikalische Schriften* I-VI (Band 16: I-III, Bd.17: IV, Bd.18: V, Bd.19: VI der GS), ÄTh = *Ästhetische Theorie*, NL = *Noten zur Literatur*.

brauchen, um endlich des Anderen habhaft zu werden. Das ist die Kehrseite des klingenden Kastens und zeigt die Problematik des Adornoschen Ansatzes. Die Schallplatte ist gar nicht so unversöhnlich mit dem, was Adorno an der Live-Aufführung kritisiert und wogegen sich die Schallplatte seiner Ansicht nach sperrt. Das wird deutlich, wenn man in den späten Texten Richard Wagners liest, wie dessen Ideen zum perfekten Gesamtkunstwerk — das das Adornoschen Kritik ist — nach der Verwandlung der Bühne in einen 'gigantischen antiken Phonographen' in die Vision eines unsichtbaren Theaters übergehen und damit der Oper auf der Platte nicht mehr fern sind. Ganz entgegen seiner Absicht favorisiert Adorno mit der Platte ein Medium, das nicht nur mit Wagnerscher Aufführungstradition gut zu vereinbaren, sondern auch schon in den Schriften der romantischen Musikmetaphysiker und Wagners visioniert worden ist. Zur Verdrängung der Spuren des Anderen kann die Platte, die bei Adorno gerade das Gegenteil erreichen sollte, leicht in den Dienst genommen werden.

## *I. Adorno lesen: Über den Schriftcharakter der Musik*

### *Sprachcharakter*

Die Begründung der These, daß das moderne Medium der Schallplatte die zentralen, aber verdeckten Grundmauern der Adornoschen Ästhetik des Musikhörens bildet, muß bei einem Lesen des ebenso zentralen sogenannten Schriftcharakters der Musik ihren Anfang nehmen. Er ist eingesponnen in ein dichtes Netz von Begriffen, die voneinander abhängen und sich gegenseitig erklären wollen. Besonders eng verknüpft sind Schrift- und Sprachcharakter der Musik, scheint eine Schrift doch ihre Sprache zu implizieren. Auch wenn Adornos Begriff des Sprachcharakters der Musik vielleicht hinlänglich bekannt sein dürfte, soll er hier der Vollständigkeit halber in komprimierter Form wiedergegeben werden.

Musik hat laut Adorno einen doppelten Sprachcharakter: Sie ist einerseits ein historisch geprägtes System von Idiomen, die als vorgegebenes Material vom 'komponierenden Subjekt' unabhängig sind. Diese Idiome machen das konventionelle, kommunikative Element der Musik aus.

Gleichzeitig in diesem und gegen dieses konventionelle Element entsteht die Einzigartigkeit des individuellen Werkes und damit der expressive Teil des Sprachcharakters. Dieser setzt sich vom Konventionell-Objektiven als Ausdruck eines (mit diesem) Nicht-identischen, Subjektiven, Besonderen ab.

Für Adorno ist subjektiver Ausdruck allerdings nur möglich, wenn der Komponist das vorgegebene Material völlig kontrolliert, d.h. sich die kommunikativen, ihm zur zweiten Natur gewordenen Konventionen in einem

solchen Maße angeeignet hat, daß er durch ihre Anwendung über sie hinaus gelangen und sich von ihnen lösen kann. Durch die völlige Kontrolle befreit der Komponist gleichzeitig das Material aus seiner Verdinglichung, die es als bloß benutzte Sprachkonvention erfahren würde. Das komponierend-konstruierende Subjekt unterwirft sich das Material nicht mehr intentional, sondern es gibt sich ihm ganz anheim, so daß dieses selber zur Sprache kommen, seiner eigenen Entwicklungstendenz folgen kann<sup>3</sup>. Das Anheimgeben des Subjekts an das Material bedeutet für Adorno aber nicht, daß das kompositorische Subjekt quasi als bloßer Trichter fungiert, aus dem die Stimme des Materials spräche. Denn subjektiver Ausdruck und Freiwerdung des Materials bedingen einander: „Erst dann redet die Sprache selber, wenn sie nicht länger als ein dem Subjekt Fremdes redet [das wäre die Konvention, N.G.J.], sondern als dessen eigene Stimme“ (NL, S. 57).

Im Begriffsnetz der Adornoschen Texte stößt man im Zusammenhang mit der Sprache immer wieder auf deren schriftliche Bedingung — „Sprache ist das Kunstwerk nur als Schrift“ (ÄTh, S. 189) —, durch die der Sprach- zum Schriftcharakter wird.

### *Schrift versus Stimme*

Die Schrift wurde laut Derrida in der gesamten abendländischen Philosophie als bloß sekundäre Konservierung einer primären gesprochenen Sprache abgetan. Wie Derrida beschreibt, wurde die Stimme, die „Erzeugerin der ersten Zeichen, als wesentlich und unmittelbar mit der Seele verwandt“ aufgefaßt. Die „Seele wiederum spiegele die Dinge in natürlicher Ähnlichkeit, in natürlicher Übersetzung“ (Derrida 1974, S. 24), und deshalb sei die Stimme dem Signifikat, sei es verstanden als gedachter Sinn oder als Ding, am nächsten. In dieser Metaphysik der Präsenz, die die Stimme als einen unmittelbaren Signifikanten verstehen will, wird die arbiträre Schrift als bloßer Ersatz der Stimme erniedrigt. Gegen diese Illusion der Unmittelbarkeit der Stimme, die die Differenz zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem und damit die Nichtrepräsentierbarkeit und Nichtidentität des Bezeichneten zu unterdrücken versucht, wendet sich Adorno in seiner Schrift-Idee.

<sup>3</sup> Die Entwicklungstendenz des Materials ist einer der problematischsten Begriffe Adornos. Sprechen von einer Entwicklungstendenz impliziert eine teleologische Sicht der Musikentwicklung, die scheinbar unabhängig von jedem Komponisten verläuft. Trotzdem läßt sich dieser Begriff aber auch anders lesen. Adorno zieht die Konsequenzen aus dem unvermeidlichen Tod des Autors, dessen Spuren, die den subjektiven Ausdruck des Kunstwerkes ausmachen, im Kunstwerk sedimentiert sind. So ist alles bloße Material immer schon mehr als das, weil es geschichtlich gewordenes und geformtes Material ist. Die Entwicklungstendenz liegt deshalb in der steten Befreiung des Materials von ihm äußeren Zwängen, die es zur toten Konvention werden lassen würden, und damit in der Befreiung des sedimentierten subjektiven Momentes.

Gleichzeitig führt er in dieser wie Walter Benjamin die Utopie einer nicht-signifikativen Sprache, einer Namenssprache mit sich, in der Wort und Ding eins sind. (Vgl. Benjamin 1991, u.a. „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“) Adorno säkularisiert die Namenssprache von ihren theologischen Wurzeln und behält nur die nie verwirklichte Utopie einer versöhnten Sprache zurück, die sich bei ihm in Opposition zur Metaphysik der Stimme setzt: Adornos Vision ist die eines Zeichens, das in seiner Verschlüsselung jeglicher Bedeutungszuschreibung widersteht und als Näherung an eine Verwirklichung dieser Vision wird ihm Musik so wichtig. Er schreibt: „Zeichen wird das musikalische Werk vermöge eines Bruches zwischen ihm und allem Bezeichneten“ (III, S. 634). Das musikalische Zeichen ist zum rein Bezeichnenden geworden, ohne seinen Zusammenschluß mit einem Signifikat zu behaupten. Hinter diesem Zeichen gähnt die Leere/Fülle der fehlenden Eindeutigkeit, die die Differenz im Zeichen unentwegt aufbrechen läßt. Nur diese absolute Schrift, die Hieroglyphe — eine unentzifferbare Markierung, die trotzdem auf ihrer Bedeutsamkeit insistiert — nähert sich ex negativo der Sprache des Namens: Hier ist die Nicht-identität des Besonderen als Besonderes nicht vernichtet durch seine Unterordnung unter die unvermeidlich nicht-besondere Ordnung der Bedeutung. Aber wie kann diese vollkommen unlesbare Schrift noch etwas ausdrücken und wie kann man sie trotzdem lesen?

### Expressivität

Die Hieroglyphenschrift mit ihrer Richtung auf den Namen birgt in sich ein repressives Moment, das reiner Ausdruck, d.h. unabhängig vom Bezug auf ein Auszudrückendes oder ein sich ausdrückendes, mit sich identisches Subjekt ist (III, S. 636): das der Mimesis. Adorno schreibt:

„Nicht abwegig wäre, jenen Schriftcharakter [der Musik] seismographisch zu nennen. Bewirkt wird er vom fernen, auch vorwegnehmenden Erzittern bei Katastrophen. Im Reflex darauf zucken die Kunstwerke zusammen; die Spuren solcher Zuckungen, welche die Werke bewahren, sind die Schriftzüge an ihnen.“ (III, S. 635)

Die seismographischen Schriftzüge der Musik — Spuren einer unwillkürlichen, körperlichen<sup>4</sup>, mimetischen Regung — sind die Figuren der strukturel-

4 Die mimetische Figur bei Adorno verbindet eine unwillkürliche, körperliche Regung mit deren Spurenlegung und Vermittlung in scheinbar abstrakten Strukturen. Es scheint mir wichtig, die Bedeutsamkeit gerade dieser körperlichen Spuren bei Adorno hervorzuheben (in dieser Textstelle vergleicht er das Zusammenzucken zum Beispiel mit Gänsehaut und Erröten), da Adorno häufig der Körper- und Sinnenfeindlichkeit beschuldigt wird, meiner Meinung nach dabei aber übersehen bleibt, daß er aus politischen und erkenntnistheoretischen Gründen lediglich die passive, totale Selbstaufgabe des Rezipienten an eine falsche Unmittelbarkeit körperlicher, künstlerischer Äußerung kritisiert.

len Durchbildung der Musik (S. 634), denn der mimetische Impuls kann sich nur ausdrücken, wenn das konstruktive Prinzip absolut über das Material verfügt: Solange die feine Nadel des Seismographen von starren Konventionen in ihrer Bewegung eingeschränkt oder stillgestellt wird, können die Zuckungen — die hier dem non-intentionalen, expressiven Moment der Musik entsprechen — keine Spuren hinterlassen. Die seismographischen Spuren verweisen für Adorno auf (Katastrophen-)Geschichte, die so subjektiv vermittelt und reflektiert sich im Kunstwerk sedimentiert.

Eine weitere Spur der Verbindung des Schriftcharakters der Musik und mimetischen Figuren findet sich in Benjamins Essay *Über das mimetische Vermögen*, den Adorno sehr gut kannte. Benjamin schreibt:

„Die Graphologie hat gelehrt, in den Handschriften Bilder zu erkennen, die das Unbewußte des Schreibers darinnen versteckt. Es ist anzunehmen, daß der mimetische Vorgang, welcher dergestalt in der Aktivität des Schreibenden zum Ausdruck kommt, in sehr entrückten Zeiten als die Schrift entstand, von größter Bedeutung für das Schreiben gewesen ist. Die Schrift ist so [...] ein Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten [...] geworden.“ (Benjamin 1991, S. 98)

Die Schrift hat hier neben ihrer signifikativen Dimension auch die Qualität eines Bildes, das aus den Spuren des mimetischen Vorgangs handschriftlichen Schreibens besteht. Diese Schriftbilder vermögen nur als Negation und in Absetzung von der signifikativen Seite der Schrift in Erscheinung zu treten, bedürfen derer aber auch: „Alles Mimetische der Sprache kann vielmehr [...] nur an einer Art von Träger in Erscheinung treten. Dieser Träger ist das Semiotische.“ (Benjamin 1991, S. 98)

Ebenso kann auch bei Adorno die Sprache der Musik sich nur in der Entfernung von ihrer signifikativen Sprachlichkeit, in Entfernung von den notwendigen Konventionen, die aber gleichzeitig ihr Träger bleiben, entfalten. Die Schriftbilder repräsentieren nichts, sind aber durch ihre unsinnliche Ähnlichkeit nicht-intentionale Spuren einer subjektiven Erfahrung, einer mimetischen Verhaltensweise. Reiner Ausdruck ist Musik in diesen zur Schrift geronnenen Spuren.

Derartige Schriftbilder sind zwar unlesbar, denn ihre Bedeutung bleibt ein ewiges Rätsel für den Betrachter. Der Gehalt der Hieroglyphenschrift der Musik liegt einerseits in dieser Nichtidentität mit der Ordnung der Signifikation, die sich im Fehlen eines Codes, im Tabu über der Antwort auf das Rätsel des Kunstwerks ausdrückt. Andererseits insistiert die Schrift aber auf ihrer Bedeutsamkeit und läßt sich deshalb doch auf andere Weise lesen. So wie sich das mimetische Vermögen im Schreiben manifestiert, schreibt Benjamin in seinem Essay, sei es auch möglich, mittels mimetischen Vermögens die mimetische Schrift zu lesen. Das heißt nicht, das mimetische Moment zum signifikativen zu machen und damit die Spur, auf die es hinweist, gerade zu verfehlen. Das wäre kein mimetisches Lesen, sondern ein bedeutungszuweisendes Lesen der signifikativen Seite der Schrift. Ein mimetisches Lesen der Schrift der Musik bedeu-



tet für Adorno, die Musik mimetisch nachzuvollziehen und in diesem Nachvollzug das sedimentierte Subjektive und Nichtidentische zu neuem Leben und neuem Ausdruck zu erwecken. Damit sind wir verwiesen auf das Spielen der Musik, auf die Aufführung.

### Aufführung

Was geschieht mit der Musik-Schrift, wenn der Kompositionsprozeß abgeschlossen ist? Wo und was ist das abgeschlossene Werk? Wo ist die Musik und ihre Schrift?

Als Musizierte verschwindet Musik mit jedem ihrer Klänge. Dem Verschwinden der Musik, ihrer Zeitlichkeit entgegenzuwirken entstand die Notenschrift. Sie hat zum Vorbild die signifikative Sprache mit ihrem Bestreben, eindeutige Bedeutungszuweisungen zu schaffen. Die Notenschrift abstrahiert deshalb von jedem bestimmten, unverwechselbaren Klang. Im Laufe ihrer Entwicklung wird sie immer ausgefeilter, nimmt zu ihrer Unterstützung sogar Begriffe der Wortsprache hinzu; alles in dem Bestreben, verschwindende Musik auf das Papier zu bannen. Je scheinbar bestimmter diese Sprache wird, desto mehr schwindet im Bewußtsein der Musizierenden und Komponierenden die Ruinenhaftigkeit des Notentextes. Komponisten des 19. Jahrhunderts verfahren exzessiv mit zahlreichen Anweisungen an die Spielenden in der Illusion, die Aufführung ihres Werkes über ihren Tod hinaus kontrollieren zu können. So wird der Spieler zum ausführenden Instrument einer scheinbar eindeutigen Notenschrift umfunktioniert und vergißt seine reale Mit-Schöpferposition. Werk und Musik existieren aber in der Partitur nur als Spur, als Ruine des vorhergehenden Kompositionsprozesses. In der dialogartigen Aufführung entsteht aus dem Zusammenspiel von Bruchstücken und Spielenden etwas Neues, das keineswegs beliebig ist, sondern immer auf die Partiturspur rückverweist. Die klingende Musik ist abhängig von (unendlich vielen verschiedenen) Interpretationen; das Werk als ein bestimmtes Ganzes ist deshalb Fiktion und, wie Adorno schreibt, „darum gehört die Idee der Interpretation zur Musik selber und ist ihr nicht akzidentell.“ (GS 16, S. 651) Der dialektische Vorgang der Komposition muß sich in der Interpretation, einem mimetischen Lesen, erneut vollziehen, d.h. hier fungiert die Partitur als das musikalische Material und der Spieler als zweiter Schöpfer des Werkes. Das hat Konsequenzen für die Schrift der Musik. Auch sie existiert nur in diesem Moment des mimetischen Nachvollzugs ihrer notierten Spuren — also in der Aufführung —, der die Schrift schon wieder verändert und neu schreibt, indem er sie interpretiert. Lesen ist hier gleichbedeutend mit Schreiben und Schrift ist nur im Vollzug. Die Schrift gleicht der auf einer der kleinen Zaubertafeln für Kinder<sup>5</sup>, auf der die Buchstaben, kaum geschrieben,

5 In dem Aufsatz *Notiz über den Wunderblock* (Freud 1975) erklärt Freud die Struktur des Bewußtseins anhand des Wunderblocks oder der Zaubertafel. Wie die Schrift auf der

sich ins Innere der Platte aufzulösen scheinen. Sie ist nicht nur unleserlich, sondern auch unkonservierbar.

Wenn Musik als Schrift im Kompositionsakt entsteht und rekreiert wird durch das Lesen ihrer notierten Spuren im Akt der Aufführung, während derer sie allerdings wieder verschwindet, was ist dann die Bedeutung dieser paradoxen Figur einer verschwindenden Schrift, die diesmal keine Spuren hinterläßt, für die dritte Person, die an einem musikalischen Werk beteiligt ist: der Hörer? Kann sich der Hörer, dem die Musik in der Aufführung erklingt, zu ihr im reflektierten mimetischen Nachvollzug verhalten und dadurch die gleiche dialektische Bewegung vollziehen, die in Komposition und Aufführung geschah, wenn von der Schrift in keinem Moment etwas zurückbleibt?

### II. Schallplattenschrift

Diese Frage bildet einen kritischen Punkt in Adornos Ästhetik und den ungenannten Kern der erwähnten Essays über die Schallplatte. Überraschenderweise kritisiert Adorno hier nicht die Reproduktion von Musik, die sie zur Ware der 'Kulturindustrie' werden läßt. Stattdessen entdeckt er in der Platte die verdinglichte Form von Musik, in der ihre Verwandlung in hör- und lesbare Schrift möglich wird.

Mit der Platte ist Musik erstmals als klingende Musik konservierbar und vor allem reproduzierbar geworden. Weder eigenes Spiel noch der Besuch eines Konzertes ist mehr notwendig, um Musik hören zu können. Erstmals läßt sich „Musik als Ding besitzen“ (VI, S. 531). „Wie Photographien werden sie [die Platten] besessen; mit Grund hat das neunzehnte Jahrhundert samt den photographischen [...] auch die Schallplattenalben ersonnen [...]“ (S. 531/32). Der Vergleich der Platte mit dem Photo — die Platte als akustische Photographie — weist auf den Subtext, der diesem Essay zugrunde liegt: Walter Benjamins Gedanken zu Photographie und Geschichte. Es ist die von Benjamin zur Sprache gebrachte Aura von Unmittelbarkeit, Authentizität und Einmaligkeit, die wie durch das Photo auch durch die Reproduktion von Musik auf der Platte zerstört wird. Denn die Aura eines musikalischen Werkes ist gebunden an die Einmaligkeit seiner Aufführung. Als Platte opfert die Musik ihre ursprüngliche Gebundenheit an „ihren Ort und ihre Stunde“ (S. 531) und damit ihre (metaphysisch aufgeladene) scheinbare Unmittelbarkeit. Die maschi-

Oberfläche des Wunderblocks verschwindet, so verschwinden scheinbar auch manche Erinnerungen aus dem Bewußtsein. Aber im Unbewußten hinterlassen sie ihre Spuren, sie schreiben sich ein, wie auf der untersten Schicht des Wunderblockes auch alles jemals Geschriebene lesbar bleibt. Hier scheint der Vergleich zu hinken, hinterläßt die Musikschrift doch keine Spuren. Ihr fehlt die Tafel (eine Platte), auf der sie sichtbar werden können.

nelle Apparatur, der Plattenspieler, setzt an die Stelle der Unmittelbarkeit eines beseelten Mediums, des Performers, ihre eigene Mittelbarkeit. Beliebiger Wiederholbarkeit, beliebig reproduzierbar verliert Musik die ihrer Authentizität und Einmaligkeit zugewiesene magische Kraft. Die Rezeption eines aufgenommenen Werkes ist deshalb in einem wichtigen Sinne unterschieden von der eines auratischen Werkes und dieser Unterschied ist entscheidend für Adorno — die Platte ersetzt als Reproduktion die auratische Erfahrung der Aufführung durch ein Hören, das dem Vorgang des Lesens gleicht.

Wie die Notation die Ruine eines vergangenen Kompositionsaktes ist, so ist auch die Platte die Ruine des vergangenen Momentes der Aufführung. Die scheinbar unmittelbare Präsenz der Musik in der Aufführung ist hier ersetzt durch ihre offensichtliche Absenz; an die Stelle der Aura tritt die Spur. Adorno schreibt: „Mit den Schallplatten erobert sich die Zeit einen neuen Weg zur Musik. [...] Es ist die Zeit als Vergängnis, dauernd in stummer Musik.“ (S. 532) Die Platte setzt die Kette von Spuren fort, als die Musik nur existieren kann: Spur des dialektischen Kompositionsaktes in der Notation, Spur der dialektischen Auseinandersetzung mit der Notation in der Aufführung, Spur der Aufführung auf der Platte, Spur des dialektischen Hörvorgangs im Hören. Zwar ist die Musik auf der Platte tot, sie erinnert aber ex negativo als tote an die lebendige Produktion, die sie einmal war. Das ist das ständige Paradox: Nur als Totes kann das Vergängliche in der Erinnerung lebendig bleiben in der Hoffnung, das aus dieser Ruine eines Tages etwas Neues entstehen kann, das sich aus den Bruchstücken des Alten zusammensetzt. Wird die Platte vom Plattenspieler gespielt, so bleibt die erklingende Musik solange eine tote, wie nicht der Hörer sie durch interpretatorisch-mimetischen Nachvollzug zu neuem Leben erweckt und dadurch die historische Ruine für die Gegenwart fruchtbar macht. Die Hieroglyphik der Musik, die der Hörer liest, ist von ihm selbst mitgeschrieben, ohne jemals ganz entziffert werden zu können. Die Erfahrung des Besonderen, nichtidentischen Schrift-Moments in der Musik, das sich durch seine Bedeutungsresistenz auszeichnet, ist abhängig von dieser kreativen Beteiligung des Hörers.

Das Wichtigste an der Platte ist für Adorno ihre Fähigkeit, Musik in eine sichtbare Platten-Schrift zu verwandeln. Er schreibt: Die Platte ist

„mit Kurven bedeckt; einer fein gekräuselten, gänzlich unleserlichen Schrift, die hie und da plastischere Figuren ausbildet [...]“ (S. 530). „Gerade durch Verdinglichung der Musik wird ein uraltes, entsunkenes doch verbürgtes Verhältnis wieder hergestellt: das von Musik und Schrift. [...] Die Musik, zuvor von der Schrift befördert, verwandelt sich mit einem Male selber in Schrift [...]“ (S. 532)

Im Gegensatz zur Notenschrift handelt es sich bei dieser Nadelkurvenschrift nicht um signifikative „bloße Zeichen“ (S. 533). Verblüffend ähnelt ihre Entstehung der der Seismographenkurve. Bei beiden wird eine kleine Nadel durch Bewegungen in Schwingungen versetzt und hinterläßt ihre Kurven —

auf dem Papier oder auf Vinyl. Keine signifikative, sondern eine mimetische Spur, ganz und gar 'unsinnlich' maschinell erzeugt. Die Nadelkurvenschrift ist „mit dem Klang unablässig verschworen“ (S. 533). Ihre Schallrinnen sind einzigartig, entstanden als Reaktion auf den Klang und rückübersetzbar nur als Klang. Das Verhältnis zwischen Nadelkurve und Klang kommt dem utopischen des Namens nahe. Die Nadelkurvenschrift ist tote Musik. Hier ist erstmals eine Form gefunden, in der der hieroglyphische Schriftcharakter der Musik sich wirklich als eine unentzifferbare graphische Schrift niederschlägt, die nicht vergänglich ist, sondern vor allem dauert und damit vom Hörer gelesen werden kann.<sup>6</sup>

### III. Kritik an Adornos Ansichten über Musikaufnahmen

Fraglich bleibt, ob die Platte die Hoffnungen, die Adorno in sie setzt, wirklich erfüllt. Heute, fast 30 Jahre nach seinem letzten Essay — im Zeitalter der CD, die mit ihrer Digitalschrift die mimetischen Nadelkurven abgelöst hat — prägen sich die negativen Tendenzen, die Adorno in der Reproduktion der Musik und der Kulturindustrie sah, immer stärker aus. Die Reproduzierbarkeit von Musik ist wichtigste technische Voraussetzung für ihre Eingliederung in die alles gleichmachende Kulturindustrie. Nur als Platte konnte Musik durch und durch zur Ware werden. Dem regressiven Hörer, der diesem Stadium der Kulturindustrie entspricht, bleibt nach Adorno die Musik in jedem Falle stumm. Ihn fordert die Platte nicht zum kreativen Hören auf und er hört sie auch nicht als Spur einer Aufführung. Die Reproduktion von Musik auf der Platte ist heute so normal geworden, daß vielfach einfach vergessen wird, daß Musik überhaupt eine Aufführung benötigt. Sie wird erfahren als kaufbarer, besitzbarer Konsumgegenstand.

Nur als Fetischobjekt hat die reproduzierte Musik noch Bezug zu einer imaginierten Aufführung und hier wirkt die Möglichkeit zur Konservierung der fetischisierten menschlichen Äußerung gerade gegen jedes lesende Hören. Die Platte wird nicht mehr als gemachtes Ding erfahren, sondern als Behausung genau der magischen Unmittelbarkeit, die die Platte mit dem Verlust der Aufführung unmöglich machen sollte. Wichtig an dieser fetischisierten Platten-Musik ist der menschliche Ausdruck, z.B. die singende Stimme, als das Symbol einer unmittelbaren Präsenz. Mit der Platte, über deren bezeichnende Spurenhaftigkeit sich hinweggetäuscht wird, gelingt der unerlaubte Besitz dieser Präsenz des Anderen, wesentlich Verlorenen — sei es die vergötterte Virtuosenseele oder die vergötterte Musik.

<sup>6</sup> Einen Vorläufer hat die Verwandlung von Musik in Schrift in den chladnischen Klangfiguren, die die Romantiker so begeistert haben. Vgl. Levin 1990.



Die Schallplatte, die Adorno explizit als Spur einer vergangenen Aufführung liest, unterdrückt in dieser Funktion als Fetischobjekt die Differenzen schaffende Mittelbarkeit des sichtbar und körperlich Musizierenden. Die Suche nach einem derartigen (paradoxen) unmittelbaren Medium, das vom störenden Performer befreien könnte, ist ein zentrales Anliegen der Musikmetaphysiker der deutschen Romantik — allen voran Schopenhauer —, die die Mittelbarkeit betonende Aufführung zum bloßen Hilfsmittel degradierten und so tief wie möglich verdrängten. Die idealistische Metaphysik der Musik bevorzugt als eine körper- und differenzenlose deshalb „absolute“ vor wort- oder gar theatergebundener Musik. Verwirklicht wurde der Traum von einer entkörperlichten Musik, die aus anderen Sphären tönt, von Richard Wagner, der sagen konnte: „Ich habe das unsichtbare Orchester geschaffen“ und der in seiner ultimativen Vision noch einen Schritt weitergehen und auch die Oper von den Gesetzen der Bühne befreien, „das unsichtbare Theater kreieren“ wollte<sup>7</sup>.

### *Unsichtbares Orchester & unsichtbares Theater*

In Wagners späten Schriften, die in der Zeit der Planung und Verwirklichung Bayreuths entstanden, gilt sein Hauptinteresse auf dem Weg zum idealen Gesamtkunstwerk der Änderung des traditionellen Theaters<sup>8</sup>. Als eine bestimmende Figur in Wagners Theaterideal zeigt sich hier der Versuch einer Überwindung jeglicher Differenz, d.h. jegliche Störung oder Unterbrechung seines Gesamtkunstwerkes zu vermeiden. Wagners Sätze über das Orchester, den „technischen Herd der Musik“, sind charakterisiert durch eine angewiderte Abwendung von jeglicher Mittelbarkeit (in eins gesetzt mit „Technik“) des Erschauten und Gehörten (vgl. Wagner 1983, X, S. 35/36). Durch die Verdekung des Orchesters im 'mystischen Abgrund' — Teil des Versuchs, die Illusion der Theaterwelt zu perfektionieren — löst er den einzelnen Musiker in die unpersönliche Masse 'Orchester' auf und ermöglicht dadurch dessen Objektivierung zum reinen Instrument; das Orchester wird abqualifiziert als

7 Vgl. Cosima Wagners Tagebuch aus dem Jahre 1882 (C. Wagner 1977). Wagner wird zitiert wie folgt: Römische Zahlen von I bis X entsprechen der Bandzählung in Wagner 1983.

8 Die Suche nach einem neuen Theater ist vor allem die Suche nach einem deutschen (National-/Original-)theater. Diese Idee des Gesamtkunstwerks besteht schon lange vor Wagner. Seit der Frühromantik verkörpert sie den Wunsch nach einer Wiedererweckung der antiken Tragödie. Dahinter steht der Traum vom Staat als Kunstwerk: „Das Politische setzt, bildet und gründet sich regelmäßig wieder im Kunstwerk“, der Staat formt sich nach ihm, gleichzeitig spiegelt aber das Kunstwerk schon den Staat. Das „Gesamtkunstwerk sollte für Deutschland sein, was im deutschen Griechenlandbild (als Gründungsmythos) die Dionysien für Griechenland waren: der Ort, an dem eine Volk, zum Staat versammelt, das Schauspiel seiner selbst und seiner Gründung sich bietet.“ (Lacoue-Labarthe 1990, S. 102) Deshalb ist das Wagnersche Projekt von Anfang an untrennbar mit Politik verbunden.

der Musik äußerliche bloße Technik, als ihr lästiges Medium. Die Sichtbarkeit der Aufführung würde auf den Vorgang der Produktion, und das heißt sowohl auf die interpretative Neuschöpfung als auch auf die körperliche Anstrengung, verweisen. Beide bänden die Musik an diese Welt, verweigerten ihre Transzendierung auf eine rein ideale, zeitlose Sphäre mythischer Wahrheit, erschwerten auch den Glauben an Musik als unmittelbaren Ausdruck dieser Wahrheit.

Mit dem unsichtbaren Orchester realisiert Wagner die Vision romantischer Musikphilosophie. Die Metaphysik der Musik entledigt sich vom lästigen, jedoch notwendigen Performer durch seine Dequalifizierung zum reinen Medium, zum bloßen Sprachrohr. Nach dieser geschickten Wendung kann dann der Performer in den zahlreichen Texten über Musik getrost überschrieben, vergessen, verdrängt werden; dem unsichtbaren Orchester im Opernhaus geht der unsichtbare, da unbeachtete Performer im musikphilosophischen Text voraus. Schopenhauer schreibt:

„Die Musik ist, da sie die Ideen übergeht, auch von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignoriert sie schlechthin, könnte gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen [...]. Die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vielfältige Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht.“ (Schopenhauer 1988, Bd. I/III, par. 52)

Die Musik ist hier selbst zu einem paradoxen 'unmittelbaren Medium' einer unsagbaren Wahrheit geworden und sie spricht durch den zum technischen Instrument gewordenen Performer, ihr Medium, wiederum paradox unmittelbar sich aus. Der Performer gleicht einer beseelten Puppe (vgl. Abbate 1995). Trotzdem ist hier noch immer der lebendige Körper des Mediums vonnöten, um der Stimme einen Ort in der Welt der Erscheinung zu geben. Noch kann die Musik eben nicht „bestehen, wenn die Welt nicht wäre“. Körperlichkeit und Vergänglichkeit des Mediums binden die transzendente Musik noch an die sinnliche Welt. Auf der Suche nach einer vollständigen Entledigung von diesem Rest Differenz tritt die Figur des *Deus ex machina* auf. Zahlreich sind die Geschichten aus dem neunzehnten Jahrhundert über unheimliche Maschinen, Puppen oder Kästchen, die geisterhaft belebt erscheinen, weil aus ihnen Musik ertönt. Zu genau einem solchen klingenden Kasten wird die Bayreuthische Bühne. Die Musik tönt als ein homogenisierter Klang kaum lokalisierbar aus dem Boden und aus der Tiefe des Bühnenraums<sup>9</sup>. Technisches Gehäuse und transzendente Wahrheit gehen hier eine eigentümliche Verbindung ein. Gerade aus der Maschine spricht der Gott unmittelbar. Befreit von jeder störender Körperlichkeit, von jeglichem Rest einer Differenz zwischen Performer und dem durch ihn in der Musik sprechenden Wesen

9 Carolyn Abbate vergleicht die Bühne deshalb treffend mit einem gigantischen Radio. Abbate 1994/95.

bietet die Maschine als absolutes Medium die Unmittelbarkeit des Ausdrucks (und ermöglicht deshalb eine Fetischisierung der Art, wie ich sie für die Schallplatte beschrieben habe).

Gleiches schwebt Wagner auch für den idealen Darsteller seines Theaters vor. Der Darsteller soll sich ins Dargestellte entäußern, soll sein wahres Selbst verlieren, um identisch zu werden mit seiner Rolle. Auch der Körper des Darstellers wird zur leeren Hülle, wird zum Sprachrohr einer anderen Stimme. Ins Theater schleicht sich das von Wagner favorisierte Puppenspiel<sup>10</sup> mitsamt einer allmächtigen Autorenfigur ein, einer Autorenfigur, die normalerweise sich hinter vieler Transzendenz verborgen hält. In seiner völligen Selbstentäußerung leihen singender Mime und Orchester-Musiker ihren Körper wie die Puppe im Puppenspiel dem Willen und der Stimme Wagners (vgl. Wagner 1983, IX, S. 177). Wagner visioniert mit dieser Form der Darstellung in Ergänzung zum unsichtbaren Orchester ein Theater, das sein Theaterwesen verleugnet und unsichtbar macht. Die Differenzen, die sich in Darstellung, Bühne und Zeichen auftun und die die Theatralizität des Theaters ausmachen, sollen in seinem Gesamtkunstwerk verschwinden. Trotz all seiner Versuche zur Änderung des Theaters und zur Kittung der Differenzen stößt Wagner aber immer wieder an die Grenzen der Zeichen (mittels derer er minutiös genau in seinen Partituren Anweisungen für die Aufführungen gab und so dem Tod des Autors entgehen wollte) und auf die unvermeidbare Bühnenrealität, die Theatralizität des Theaters. Die Darsteller können einfach niemals in absolute Puppen transformiert werden. Im Gegenteil: Je größer die Kontrolle über den Darsteller wird, je mehr seine Bewegungen denen der Marionette ähneln, um so deutlicher hebt sich die Differenz, das, was nichtidentisch ist zwischen Rolle und Darsteller vom reinen Puppenspiel ab. In letzter Konsequenz führt dieser Zustand, in dem die Unsichtbarkeit der Theatralizität, die Verdeckung der Differenzen wieder und wieder vereitelt wird, Wagner zu seiner Idee eines tatsächlich 'unsichtbaren Theaters'<sup>11</sup>, das nach der Eliminierung des sichtbaren Orchesters noch weiter gehen und jede menschliche Anwesenheit auf der Bühne eliminieren würde.

### Zusammenführung

In seinem letztem Essay über *Oper im Zeitalter der Langspielplatte*, schreibt Adorno:

10 Wagner schreibt begeistert über ein Straßentheater: „Hier war der Improvisator Dichter, Theaterdirektor und Akteur zugleich, und seine armen Puppen lebten durch seinen Zauber mit der Wahrhaftigkeit unverwüstlich ewiger Volkscharaktere vor mir auf.“ (Wagner 1983, IX S. 210)

11 Nach dem *Parsifal* wollte Wagner nur noch Sinfonien schreiben, Sinfonien, die er einmal auch 'unsichtbares Theater' nannte.

„Man möchte Mozart vor dieser [der Bühne] erretten. [...] Da tritt die Langspielplatte als *Deus ex machina* [Hvb. v. N.G.] auf. [...] Sie erlaubt es, die Musik optimal darzustellen; ihr etwas von einer Kraft und Intensität zurückzugewinnen, welche in den Opernhäusern verschlissen ward. Versachlichung, nämlich Konzentration auf die Musik als die wahre Sache der Oper, vermag mit einer Wahrnehmung sich zu verbinden, die dem Lesen vergleichbar ist, der Versenkung in einen Text [...]“ (VI, S. 556).

Viele Ideen aus seinem frühen Essay finden sich hier wieder: In der Betonung der Wiederholbarkeit reproduzierter Musik geht es Adorno wieder um die Zerstörung des „fatal gewordenen Anspruchs der (auratischen) Einmaligkeit“ (S. 556) und ebenso um die gewonne Möglichkeit, im wiederholten Hören eine „Vertrautheit“ mit der Musik zu gewinnen, die einem Lesen nahe kommt. Doch wurde noch im frühen Text explizit die Live-Aufführung durch ihre Bannung auf die Platte zum historischen Bruchstück, so fehlt hier dieser Verweis auf die vergangene Aufführung. Für den späten Adorno ist — angesichts der auratischen Funktion der Bühne — 'Musik die wahre Sache der Oper'. Aber kann der schlichte Verzicht auf das Theater<sup>12</sup> zugunsten der Schallplatte den Schriftcharakter, das Nichtidentische der Musik und gerade der Oper als theatralischer Kunst retten?

Adorno und Wagner plädieren aus entgegengesetzten Gründen für auführungsfreie Musik, deshalb geht es bei dem einen ja auch um den wirklichen Verzicht auf das Theater, bei dem anderen um unsichtbares Theater. Adorno glaubt, in der Schallplatte ein Medium gefunden zu haben, daß sich als solches der Wagnerschen Gesamtkunstwerkästhetik widersetzt. Die Schallplatte läßt sich aber wie beschrieben ebenso gut aus der Wagnerschen Tradition herleiten und ist für deren Zwecke ohne weiteres instrumentalisierbar. Wagner wollte die Aufführung unterdrücken, weil sie die Totalität des Gesamtkunstwerks zu zerstören drohte. Deshalb mußte jeder Ausdruck von Differenz und Nicht-

12 Es läßt sich vermuten, daß in diesem Verzicht auf die sichtbare Aufführung vielleicht noch mehr mitschwingt: ein grundsätzliches Desinteresse oder vielleicht sogar eine Abwehr des körperlichen, sinnlichen Momentes der Musik. Einige Zitate ließen sich zur Unterstützung dieser These finden und auch Adornos übermäßige Wertschätzung der zweiten Wiener Schule ließe sich in ähnliche Richtungen deuten. Träfe dies zu, so würde es mein Argument einer ungewollten Ähnlichkeit zwischen Wagner und Adorno unterstützen und auf Widersprüche in Adornos Theorien hinweisen. Allerdings ist Adornos Verhältnis zur Körperlichkeit der Musik keineswegs einfach abzutun als 'männlich-asketische Sinnenfeindlichkeit', sondern muß im Kontext seiner Mimesistheorie verstanden werden, bei der die körperlichen, unsprachlichen Erfahrungen und Regungen eine entscheidende Rolle spielen (siehe Fußnote 6).

Das von Adorno anvisierte mimetische Lesen ist wie gesagt gerade kein bedeutungszuweisendes, objektivierendes Lesen (siehe Abschnitt 'Expressivität'). Allerdings wird letzteres von der Schallplatte nicht verhindert, ja in mancher Hinsicht wird erst durch sie ein sezierendes Hören möglich. Diese Tendenz, ein zusätzlicher zentraler Kritikpunkt an Adornos Ideen über die Platte, bildet den Gegenpol zur Behandlung der Platte als Fetischobjekt, auf die ich im dritten Teil des Aufsatzes ausführlich eingegangen bin.

identität — und das bedeutet Theatralizität — in jedem Sinne verdrängt werden. Die Eliminierung der Aufführung bedeutet für Wagner die Eliminierung des Momentes der Nichtidentität. Die Schallplatte, die von der Aufführung befreit ist, wie es schon der klingende Kasten der Bayreuthschen Bühne vorweg nimmt, deshalb durchaus nicht unversöhnbar mit Wagners Ästhetik: Während Adorno mittels der Maschine an die Stelle der Wagners Unmittelbarkeit die Spur in ihrer Betonung von Mittelbarkeit und Differenz setzen will, gewinnt bei Wagner die Maschine gerade aufgrund ihrer absoluten Medialität die Fähigkeit zum differenzfreien Sprachrohr und wird damit zum Garant der durch den menschlichen Spieler eingeschränkten metaphysischen Unmittelbarkeit (wird zum wirklichen *Deus ex machina*). Das Medium der Schallplatte als solches erfüllt so nicht die Hoffnungen, die Adorno in es setzte, nämlich eine kritische, nicht-auratische Rezeption zu bewirken.

Statt bei der Platte die Rettung des nichtidentischen Momentes zu suchen, könnte man deshalb gerade im Hinblick auf Adornos Kriterien insistieren, daß Musik zur Rettung ihres nichtidentischen Momentes der Aufführung, aber einer anderen Aufführung bedarf und daß sie gleichzeitig nur ihre weitere Gültigkeit als Performance-Genre behalten kann, wenn sie auf dessen nichtidentischem, theatralen, körperlichen Moment sich aufbaut — hier verstanden als ein dramaturgischer Imperativ, der die Aufführung als ein Spurenlesen und Spurenlegen offenbaren und eine auratische Rezeption durch die Betonung von Medialität und theatraler Nichtidentität unmöglich machen würde.

#### Ausgewählte Literatur

- ADORNO, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1984.  
 ADORNO, Theodor W.: „Die Form der Schallplatte“ (1934), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 19: *Musikalische Schriften VI*, Frankfurt am Main 1984, S. 530-534.  
 ADORNO, Theodor W.: „Oper und Langspielplatte“ (1969), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 19: *Musikalische Schriften VI*, Frankfurt am Main 1984, S. 555-558.  
 ADORNO, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1973.  
 ADORNO, Theodor W.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1973.  
 ABBATE, Carolyn: „Mythische Stimmen, Sterbliche Körper“, in: Udo Berman und Dieter Borchmeyer (Hg.): *Richard Wagner - Der Ring des Nibelungen. Ansichten des Mythos*, Stuttgart 1994/95.  
 ABBATE, Carolyn: „Ventriloquism“, in: Irving Lavin (Hg.): *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside*, Princeton 1995.  
 ALLKEMPER, Aldo: *Rettung und Utopie*, Paderborn 1981.  
 ANDRASCHKE, Peter (Hg.): *Welttheater*, Freiburg i. B. 1992.  
 BENJAMIN, Walter: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1991.

- BERMBACH, Udo (Hg.): *In den Trümmern der eigenen Welt*, Hamburg 1988.  
 BERMBACH, Udo: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks*, Frankfurt am Main 1994.  
 BORCHMEYER, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee, Dichtung, Wirkung*, Stuttgart 1975.  
 BUCK-MORSS, Susan: *The Origin of Negative Dialectics*, New York 1977.  
 DAHLHAUS, Carl: *Idea of absolute music*, Chicago 1989.  
 DAHLHAUS, Carl (Hg.): *Wagners Musikästhetik*, Bayreuth 1971.  
 DAHLHAUS, Carl (Hg.): *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1971.  
 DERRIDA, Jacques: *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1974.  
 DERRIDA, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls*, Frankfurt am Main 1967.  
 ENGH, Barbara: „Adorno and the Sirens: tele-phono-graphic bodies“, in: Leslie C. Dunn und Nancy A. Jones (Hg.): *Embodied Voices*, Cambridge 1994.  
 FREUD, Sigmund: „Notiz über den Wunderblock“, in: Sigmund Freud: *Studienausgabe*, Band III, Frankfurt am Main 1975, S. 363.  
 GILLESPIE, Susan: „Translating Adorno: Language, Music and Performance“, in: *The Musical Quarterly*, Spring 1995, vol. 79, Number 1.  
 GOEHR, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works*, New York 1992.  
 HANSEN, Myriam: „Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Krakauer“, in: *New German Critique* 56, S. 43-73.  
 HELDT, Gerhardt (Hg.): *Wagner - Mittler zwischen Zeiten*, Anif 1990.  
 HUYSEN, Andreas: *After the Great Divide*, darin: „Adorno in Reverse“, Bloomington 1986.  
 INGARDEN, Roman: *The Musical Work and the Problem of its Identity*, Berkeley 1986.  
 KAGER, Reinhardt: *Herrschaft und Versöhnung*, Frankfurt am Main 1983.  
 KITTLER, Friedrich: „World-Breath: On Richard Wagner's Media Technology“, in: Tom Levin (Hg.): *Opera through Other Eyes*, Stanford 1994.  
 KUNZE, Stefan: *Richard Wagner. Von der Oper zum Musikdrama: Fünf Vorträge von Reinhold Brinkmann et al.*, Bern 1978.  
 KEMPER, Peter (Hg.): *Macht des Mythos - Ohnmacht der Vernunft*, Frankfurt am Main 1989.  
 LACAN, Jacques: *Spiegelstadium*, Paris 1966.  
 LACAN, Jacques: *Ecrits. A Selection*, New York 1977.  
 LACQUE-LABARTHE, Philippe: *Die Fiktion des Politischen. Heidegger, die Kunst und die Politik*, Stuttgart 1990.  
 LACQUE-LABARTHE, Philippe: *Musica ficta. Figures of Wagner*, Stanford 1994.  
 LEVIN, David (Hg.): *Opera through Other Eyes*, Stanford 1994.  
 LEVIN, Tom: „Adorno on the Record“, in: *October*, Winter 1990.

- MÜLLER, Ulrich und WAPNEWSKI, Peter: *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Der Fall Wagner*, herausgegeben von Colli/Montinari, München 1988.
- PADDISON, Max: *Adorno's Aesthetic of Music*, New York 1993.
- POIZAT, Michel: *The Angel's Cry*, Cornell 1992.
- POOS, Matthias A.: *Die Nichtrepräsentierbarkeit des ganz Anderen*, Frankfurt am Main 1989.
- SCHOPENHAUER, Artur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zürich 1988.
- SILVERMAN, Kaja: *The acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington 1988.
- SKELTON, Geoffery: *Wagner in Thought and Practice*, London 1991.
- STEINERT, Heinz: *Adorno in Wien*, Frankfurt am Main 1993.
- SZIBORSKY, Lucia: *Adornos Musikphilosophie*, München 1979.
- WAGNER, Cosima: *Die Tagebücher*, Bd. 2: 1869-1877, München/Zürich 1977.
- WAGNER, Richard: *Dichtungen und Schriften*, 10 Bände, herausgegeben von Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main 1983.

Roberto Favaro (Übersetzung: Klaus Oehl)

## Musik als verstörendes Element in der Literatur

### *Musik, Roman, Andersheit. Eine Vorbemerkung*

Das literarische Kunstwerk, insbesondere der Roman, stellt eines der möglichen Forschungsgebiete zur Überprüfung des in Frage stehenden Themas des Anderen, der Verschiedenheit, der Entfremdung, der Andersheit dar. Der literarische Text ist ein Epizentrum von Erfahrungen und Kontinuitäten, einer Vielzahl von Verweisen auf etwas anderes: Die Lektüre, welche Schrift impliziert, der Standpunkt des Erzählers bezogen auf das Publikum, die Einstellung des Lesers dem Text gegenüber, die Funktionsweise von Schrift hinsichtlich ihrer Bedeutung, die Beziehung von graphischem Zeichen und Sprache oder aber von visuellem und auditivem Feld, das synästhetische Potential der Schrift, das Verhältnis zwischen Text und Extra-Text, zwischen der Welt des Kunstwerks und dem Kontext, der Gesellschaft, ihren vielfältigen Lese- und Rezeptionshorizonten, und nicht zuletzt die Schnittstelle zwischen diversen Texten, anderen, fremden Sprachen, wie im Fall des Zitats oder wie im spezifischen Terrain der Übersetzung.

Die Frage nach „Dem Anderen“ stellt sich noch auf eine komplexere Weise, sobald dem Feld des literarischen Kunstwerks die musikalische Komponente zugeführt wird mit einem unterschiedlichen linguistischen Kontext, eben als dem Anderen, mit eigenen funktionalen Gesetzen, mit eigenen Schöpfungs- und Rezeptionsmechanismen und mit besonderen Modalitäten der physischen Konkretisierung. Deshalb soll die Musik im Roman Gegenstand dieser Untersuchung sein. Ein vor allem für das Spezialgebiet des Hörens untersuchter Gegenstand, der von einer Lektüre ausgeht, die in der Lage ist, andere Regionen zu erkunden und die in den typographischen Zeichen das Vehikel erkennt, um tönendes, akustisches und musikalisches Terrain zu sondieren, all dies, um dadurch den Lesevorgang als ein Sehen und Hören nach den jeweiligen Modalitäten der Phantasie lebendig erscheinen zu lassen. Im ersten Teil dieser Studie werfe ich eher generelle Fragen auf, was unter dem „Hören eines Romans“ verstanden wird und wie mit dem Aufeinandertreffen der zwei untereinander „fremden“ und von Lektüre und Hören zu unterscheidenden Momente zu verfahren ist. In den verbleibenden Teilen wird sich die Untersuchung auf einige ausgewählte literarische Fälle richten und Beispiele aufzeigen, wo das Andere, nämlich die Musik auf dem Gebiet des Romans, das Leben der Romanfiguren und endlich unsere Leseerfahrung auf verschiedenartigste Weise durchdringt. Indem wir uns in das Innere der erzählten Realität begeben, werden wir auch hier sehen, wie die Musik, der Klang und das Hören das Andere auf der